

Michael Scholz-Hänsel

Die Präsenz spanischer Kunst in Deutschland

1. Bestandsaufnahme und Probleme

1.1 Einleitung

Beginnen wir mit einer vielleicht überraschenden aber unbedingt notwendigen Richtigstellung: die Skulptur *Berlin* von dem kürzlich verstorbenen baskischen Bildhauer Eduardo Chillida vor dem neuen Bundeskanzleramt in Berlin vermittelt einen völlig falschen Eindruck vom Bekanntheitsgrad und der Akzeptanz spanischer Kunst in Deutschland.

Zwar kann die spanische Kunst aus der Zeit nach 1939 seit den achtziger Jahren, der in Spanien so genannten *Epoche des Enthusiasmus*, in deutschen Ausstellungen, Kunstmessen und Galerien deutliche Zuwachsraten verzeichnen, doch hatte dies bisher kaum Auswirkungen auf die drei Bereiche, die letztlich zählen:

1. auf die Präsenz spanischer Kunst in deutschen Museen und Privatsammlungen¹,
2. auf ihre Integration in den deutschen kunstgeschichtlichen Diskurs, egal ob wir hier an wissenschaftliche Publikationen oder eher journalistische Veröffentlichungen denken,
3. auf ein gerade in Deutschland festsitzendes Vorurteil bei der Rezeption spanischer Kunst. Danach waren in Spanien nur die Künstler und Künstlerinnen von Bedeutung, die sich gegen die Regierung und vor allem die Kirche in Opposition befanden. Anders als in Italien, wo nach allgemeiner Vorstellung Kunst, Politik und Landschaft ge-

¹ Eine positive Ausnahme bildet die Sammlung Finkenberg: Ausstellungskatalog: *Materialität und Spiritualität. Spanische Moderne nach 1945 aus der Sammlung Finkenberg* (1995). Delmenhorst: Städtische Galerie Delmenhorst, Haus Coburg.

rade im Einklang ihre höchste Blüte erzielten, konnte nach diesem Stereotyp ein spanischer Künstler nur im *Exil* zu Ruhm und Ehre gelangen: Velázquez in Italien, Goya in Bordeaux, Picasso in Paris etc.

Warum das so ist, hilft das Beispiel Chillidas zu verstehen. Der baskische Bildhauer war seit seiner Einladung zur *Documenta* 1964 ein ständiger Gast auf deutschen Kunstaussstellungen. Seine Plastiken finden sich heute überall in Deutschland in Museen sowie im öffentlichen Raum. Trotzdem bleibt zu konstatieren, dass man in Deutschland bis zu der Ausstellung in Bad Homburg 1997 *Chillida und die Musik* über den spanischen Entstehungskontext seiner Arbeiten kaum etwas wusste. Als symptomatisch darf in diesem Zusammenhang gelten, dass sein Alter ego, der in Spanien immer mit ihm in Verbindung gebrachte Jorge de Oteiza, bei uns bis in jüngere Zeit völlig unbekannt blieb.²

Eine auffällige Parallele bietet der Fall von Antoni Tàpies: Über die wichtige Rolle des katalanischen Malers im spanischen Kulturbetrieb sind in Deutschland ebenfalls nur Spezialisten informiert und auch sein berühmter Madrider Gegenspieler Antonio López hat bei uns, mit der Ausnahme einer kurzen Rezeptionsphase in den siebziger Jahren, kein Publikum (Scholz-Hänsel 2000).

Der Grund ist in beiden Fällen eindeutig darin zu suchen, dass Chillida und Tàpies ihren Weg über die französische Kunstszene nach Deutschland nahmen. Als Mittler fungierte bis in jüngere Zeit der Museumsmann Werner Schmalenbach, der mit ihnen immer Französisch konferierte. Die Folgen für Tàpies waren noch gravierender als für Chillida. Der Katalane wird in deutschen Sammlungen in der Regel dem Umfeld der Art brut zugeordnet und somit finden sich Arbeiten aus seinen vielen anderen Werkphasen bei uns nur selten ausgestellt.

Ebenfalls eine Sonderstellung behauptet bei uns das berühmte spanische Dreiergestirn der Klassischen Moderne: Salvador Dalí, Joan Miró und Pablo Picasso. Werke aller drei Künstler sind in Deutschland in bedeutenden Einzel- und Gruppenausstellungen gezeigt worden. Doch wurde dabei lange Zeit das Bild verbreitet, dass sie in Spanien keine

² Eine neue Sicht erlaubte bei uns erst: Schmidt, Sabine Maria (2000): *Eduardo Chillida. Die Monumente im öffentlichen Raum*. Mainz / München: Chorus Verlag, 2000.

künstlerische Karriere hätten machen können und deshalb nach Paris gehen mussten. Der Grund für diese, übrigens längst widerlegte These³, hatte seine Ursache in einer in Deutschland durch die Ergebnisse des Spanischen Bürgerkrieges besonders negativen Spanien-Rezeption. Gerade die Deutschen, die solchen Anteil an dem Erfolg Francos hatten, wollten nach ihrer Demokratisierung nichts mehr mit dem sie kompromittierenden ehemaligen Verbündeten zu tun haben.

Der Schwerpunkt bei der Präsentation der drei spanischen Künstler lag folglich in der Regel auf ihrer Zeit in Frankreich, während ihre Integration in den spanischen Kontext bei uns weit gehend unbekannt blieb.⁴ Insofern sind auch diese Künstler aus einer deutschen Perspektive eher *Franzosen* oder zumindest *internationale* Künstler, deren Werk angeblich fast ohne spanische Bezüge verstanden werden kann. Die unmittelbare Folge ist, und da beißt sich die Katze in den Schwanz, dass Museumsleute, Ausstellungsmacher, Universitätsprofessoren beiderlei Geschlechts daher meinen, diese drei Künstler noch immer völlig ohne ein sachkundiges Studium der spanischen Sekundärliteratur einem größeren Publikum vermitteln zu können.

Chillidas Skulptur *Berlin* ist, wie gesagt, nicht repräsentativ für die Wertschätzung spanischer Kunst in Deutschland, aber vielleicht gerade deshalb hat der deutsche Umgang mit ihr durchaus symbolische Aussagekraft. Nicht nur, dass es eine heftige Kontroverse um ihre Anschaffung gab, bei der ein falscher Titel kursierte. Sie musste nach ihrer ersten Aufstellung vor dem Bundeskanzleramt auch noch einmal umgesetzt werden, weil sie an der gewählten Stelle nicht mit den Dimensionen des Bauwerkes korrespondierte. Es scheint, dass man von politischer Seite interessiert war, den berühmten Bildhauer Chillida für die eigenen Ziele zu instrumentalisieren, sich aber selbst in diesem Fall

³ Ich erwähne als ein Beispiel: Combalá, Victoria (1990): *El descubrimiento de Miró*. Barcelona: Ediciones Destino.

⁴ Wunderbar inszeniert, aber in dieser Hinsicht inhaltlich völlig misslungen war z.B. die Ausstellung *Buñuel! Auge des Jahrhunderts* (Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, Februar–April 1994). Positive Ausnahmen, wie sie sich in letzter Zeit häufen, lieferten dagegen die Übernahme der Ausstellung *El surrealismo en España* (Kunsthalle Düsseldorf, Februar–April 1995) und die Publikation Immenga, Silke (2000): *Picasso und Spanien. Kulturelle Identität als Strategie*. Frankfurt a. Main: Peter Lang.

vorher wenig über die Besonderheiten seines Werkes, insbesondere aber die Wirkung seiner Skulpturen informiert hatte.

1.2 Internationale oder auch spanische Parameter?

Nun könnte man fragen, was daran so wichtig ist, einerseits Chillida oder Tàpies oder andererseits Dalí, Miró und Picasso als Spanier zu identifizieren? Sind diese nationalen Kategorien nicht in einer globalen Welt längst obsolet geworden?

Tatsächlich spielen sie aber im kulturellen Feld weiter eine wichtige Rolle. Die großen biografischen Künstlerlexika nennen nach wie vor an erster Stelle die nationale Herkunft (Allgemeines Künstlerlexikon; Dictionary of Art). Überblicksausstellungen mit mehr als einem Künstler finden häufig unter Titeln statt, die auf die Nationalität der Präsentierten verweist. Als Norman Rosenthal mit der Royal Academy of Arts (London) 1985 seinen Zyklus großer nationaler Überblicksausstellungen konzipierte und in diesem Rahmen deutsche, italienische und englische Kunst zeigte, fragte man sich gleich, ob die Spanier unberücksichtigt blieben, weil sie nicht genug zu bieten hätten. Selbst die *Documenta* ist nicht ganz frei von nationalen Kategorien. Zwar werden im Kurzführer zur *Documenta 11* nur die Geburts- und Lebensorte angegeben, doch ist bei der Auswahl ganz offensichtlich, dass man sich bemüht hat, Kunstschafter aus möglichst vielen Ländern zu berücksichtigen. Das 1987 von Florian Matzner herausgegebene Künstlerlexikon mit Registern zur *Documenta 1* bis 8 gliedert dann auch im ersten Register nach „Land, Produkt(art) und Künstler“. Den Hintergrund liefern in all diesen Fällen natürlich ökonomische Gesichtspunkte. Große Lexikonprojekte und Überblicksausstellungen bringen Prestige und haben deshalb immer eine gute Chance, von nationalen Regierungen gefördert zu werden.

Doch es gibt noch einen weiteren Grund, der für nationale Kategorien spricht und der mir, anders als die vorausgegangen, wirklich bedenkenswert erscheint. Die einzelnen Länder haben in ihrer Kunst im Laufe der Jahrhunderte oft hinsichtlich der Technik und der Themen Schwerpunkte gebildet, die bis heute nachwirken.

In Spanien gab es zum Beispiel seit der Renaissance einen klaren Akzent auf der Malerei und der Skulptur. Architektur wurde meist als

eine reine Ingenieurleistung aufgefasst und die Druckgrafik spielte bis zur Zeit von Francisco Goya kaum eine Rolle. Lange Zeit sprach man zudem nicht von Spanien, sondern von der „Hispanischen Welt“, zu der neben den südlichen Niederlanden und großen Teilen Italiens auch bedeutende Gebiete in Übersee gehörten. Folglich haben viele Künstler in diesen Grenzen eine besondere „spanische Mischung“ vertreten, bei der meist spanische (von der Iberischen Halbinsel), niederländische und italienische Elemente verbunden wurden. Das betrifft unter anderem eine Reihe niederländischer Künstler, die in Lateinamerika unter spanischer Ägide gearbeitet haben oder auch eine so bekannte Figur wie Jusepe de Ribera, von dem kein einziges auf der Iberischen Halbinsel gemaltes Werk bekannt ist und der doch zu Recht als ein wichtiger Vertreter der *Spanischen Schule* gilt. Noch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts schließlich wurde handwerklichen Aspekten in der spanischen Kunst ungewöhnlich viel Raum gegeben und die Konzeptkunst stieß in Spanien in den siebziger Jahren auch deshalb auf so großen Widerstand, weil hier die Malerei ganz gegen den Trend noch immer deutlich Priorität genoss.

All dies sind spanische Parameter, die es zu bedenken gilt, wenn man irgendwo einen Überblick, zum Beispiel über die Kunst des 17. Jahrhunderts in den romanischen Ländern oder über die Kunst der 80er in der westlichen Welt, geben will. Spezifisch spanische Entwicklungslinien sollten in so einem Fall nicht als periphere Sonderwege abgegrenzt, sondern als Bereicherung empfunden und deshalb als ein nicht selten im positiven Sinne irritierender Faktor in allgemeine Kunstgeschichten integriert werden.

1.3 Entwicklungsphasen

Im Folgenden möchte ich nun kurz die wichtigsten Entwicklungsphasen im Dialog der bildenden Künste aus deutscher Sicht referieren. Dabei ist die Auswahl schon deshalb subjektiv, weil es natürlich unmöglich ist, an dieser Stelle alle Veranstaltungen zu berücksichtigen. Gemäß den Zielsetzungen des Symposiums lege ich den Schwerpunkt auf die Epoche nach 1975 und behandle die Zeit davor nur in einem einzigen Absatz. Ich gebe aber zu bedenken, dass die bisher fruchtbarste Phase des Austauschs auf unserem Feld mit Ursprüngen im 19. Jahr-

hundert zwischen den Weltkriegen lag. Das hatte vor allem den Grund, dass Deutschland nach 1918 in Europa politisch ziemlich isoliert da stand und sich deshalb bemühte, die Kontakte zu dem neutral gebliebenen Spanien auszubauen. Jonathan Brown, der in New York lehrende, derzeit vielleicht bekannteste Kunsthistoriker mit Schwerpunkt auf der spanischen Kunst, schrieb einmal ganz offen, dass er in seinen Literaturlisten die Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg unberücksichtigt lässt. Das kann er gut tun, weil von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen die Forschung seines Landes bis 1945 wenig zum kunsthistorischen Spanienbild beigetragen hatte. Ganz anders stellt sich dies aus einer deutschen Perspektive dar, so dass man in gewisser Weise sogar sagen kann, die US-Amerikaner hätten die Deutschen nach dem Krieg auf dem Feld der Spanienforschung beerbt. In spanischen Publikationen übrigens finden sich deutsche Beiträge aus der Zeit vor 1945 bis heute ungewöhnlich häufig zitiert; ich nenne als Autoren nur Carl Justi, August L. Mayer und Georg Weise. Aufschlussreich ist auch, dass Brown selbst einen seiner ersten Artikel zu Velázquez noch 1964 in der deutschen *Zeitschrift für Kunstgeschichte* publiziert hat.

Von Justi bis 1975

Es stand nicht immer so schlecht um den deutsch-spanischen Kulturaustausch auf dem Feld der bildenden Künste. Die von Carl Justi mit seinem *Velázquez und sein Jahrhundert* (1888) begründete Tradition hatte vor allem in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg reiche Frucht getragen (Scholz-Hänsel 1990 und Hellwig 1996).⁵ Besonders August L. Mayer, ab 1920 Hauptkonservator an der Alten Pinakothek und außerordentlicher Professor an der Münchner Universität, genoss in Spanien für seine Publikationen hohe Anerkennung (Klein 1990). So besaß die deutsche Kunstgeschichte bei der universitären Ausbildung in Spanien

⁵ Ein besonders komplexes Beispiel bietet die Rezeption El Grecos in den deutschsprachigen Ländern: Klein, Peter: „El Greco's Burial of the Count of Orgaz and the Concept of Mannerism of the Vienna School, or: Max Dvorák and the Occult“. In: Hadjinicolaou, Nicos (Hrsg.): *El Greco of Crete*. Proceedings of the International Symposium. Iraklion: Municipality, S. 507–532.

lange einen guten Ruf. Führende Vertreter der Disziplin auf der Iberischen Halbinsel, zum Beispiel Diego Angulo Iníguez, hatten in Deutschland studiert (Arias Anglés 1995).

Mayer starb als deutscher Jude 1944 im Konzentrationslager. Andere an Spanien interessierte Kunsthistoriker hatten sich durch ihr Engagement für Nationalsozialismus und Franquismus für eine Fortsetzung ihrer Studien in der Nachkriegszeit desavouiert. Immerhin haben nach 1945 noch einige auf dem Feld der modernen und zeitgenössischen Kunst sehr erfolgreiche spanische Kunsthistoriker Teile ihres Studiums in Deutschland absolviert.

In Deutschland konzentrierten in den fünfziger Jahren jene, die den deutsch-spanischen Dialog wieder aufnehmen wollten, ihre Hoffnungen auf Halldor Soehner, der den 1963 erschienenen Katalog der *Spanischen Meister* für die Alte Pinakothek in München verfasste. Doch als er gerade zum Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen aufgestiegen war, verstarb er überraschend. Wer sich seitdem in Deutschland schwerpunktartig mit der spanischen Kunst beschäftigt, der kann davon nicht leben und braucht andere Felder zum Unterhaltserwerb.

Nach 1975: Wenig Überraschendes

Die deutschen kunstgeschichtlichen Spanien-Ausstellungen der siebziger und achtziger Jahre wurden – wahrscheinlich auch in Ermangelung deutscher Fachleute – noch fast ausschließlich auf der Iberischen Halbinsel konzipiert.⁶ Zwei Typen lassen sich unterscheiden:

1. Die politische Ausstellung, bei der der Katalog eine Anthologie historischer Texte enthält, die einen Bogen vom Bürgerkrieg bis zum Tode Francos spannen und die Kunst kaum eine eigene Würdigung erfährt.⁷

⁶ Wenn man sie einrechnen will, bildete die von Werner Hofmann konzipierte und 1980/81 gezeigte Ausstellung *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen in der Hamburger Kunsthalle* eine sehr gelungene Ausnahme.

⁷ *Katalanische Kunst des 20. Jahrhunderts* 1978 in Berlin und *Für Spanien 1936/1986* in Bochum.

2. Die reine Kunstaussstellung, die wiederum weit gehend ahistorisch den spanischen Kontext ausblendet. Ein besonders markantes Beispiel für den letzten Fall bildete die Schau *Spanische Bilder*, die 1987 von der Welle der *Movida* getragen zunächst im Hamburger und dann im Stuttgarter Kunstverein gezeigt wurde. Die deutschen Ausstellungsmacher hatten kein Problem, bei uns als eigene Auswahl zu präsentieren, was die Galeristin und ARCO-Gründerin Juana de Aizpuru wenig später in einem Interview gegenüber dem spanischen Publikum, wahrscheinlich ganz zu Recht, als ihre Leistung reklamierte.

Um 1990: Ein vielfältiger Neubeginn

1988: Gründung der Carl Justi-Vereinigung:

Während die angelsächsische Kunstgeschichte seit den 60er Jahren erfolgreich das in Deutschland verwaist gelassene spanische Feld bestellte, erfolgte eine ernsthafte Wiederbelebung des deutsch-spanischen Dialoges im Bereich der bildenden Kunst bei uns erst in den achtziger Jahren, und ich darf hier als ein wichtiges Datum die Gründung der *Carl Justi-Vereinigung e.V. zur Förderung der kunstwissenschaftlichen Zusammenarbeit mit Spanien und Portugal* 1988 in Marburg hervorheben (Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung 1988 [1988 und 1989 noch als *Briefe* erschienen] und Karge 1999). Diese Organisation hat seitdem nicht nur jedes Jahr einen Kongress zum Thema veranstaltet, sondern ebenso zahlreiche Publikationen und sogar eine eigene Buchreihe initiiert: *Ars Iberica* (Vervuert Verlag, Frankfurt a.M.). Ein besonderes Ereignis war die von der *Carl Justi-Vereinigung* angeregte und von einer studentischen Projektgruppe konzipierte und ausgeführte Wanderausstellung *Barcelona. Tradition und Moderne*, die 1992/93 in Berlin, Marburg und Kiel Station machte und an der auch junge Kunstschaffende von der Kunsthochschule in Barcelona teilnahmen. 1999 organisierte die *Carl Justi-Vereinigung* auf Einladung von Tomás Llorens erstmals auch einen Kongress in Spanien und zwar im *Museo Thyssen-Bornemisza* unter dem Titel: *Von der Reform zur Avantgarde / Del regeneracionismo a las vanguardias*.⁸ Informationen zu alten und neuen Aktivitäten der *Carl Justi-Vereinigung* bietet die Website:

1991: Frankfurter Buchmesse mit Schwerpunktthema Spanien:

1991 gab es im Hinblick auf das Spanienjahr 1992 – Madrid war Kulturhauptstadt, Barcelona Austragungsort der Olympischen Spiele und Sevilla Schauplatz einer Weltausstellung – einen entsprechenden Länderschwerpunkt auf der Frankfurter Buchmesse, der sowohl Ausstellungen wie auch Publikationen zum Thema der spanischen Kunst in ungewöhnlicher Fülle hervorbrachte: u.a. Hänsel/Karge 1992; Karge, 1991; Scholz-Hänsel, 1991; Reindl/Rivet, 1992. Wer in Deutschland bereits in diesem Bereich gearbeitet hatte, konnte sich nun vor Verlagsanfragen kaum retten. Doch wurden die produzierten Bücher zum Teil schon im nächsten Jahr wieder verramscht. Bei den für Frankfurt konzipierten Ausstellungen und Katalogen handelte es sich zudem erneut fast ausschließlich um Importprodukte, denen kein wirklicher deutsch-spanischer Dialog vorausgegangen war. Die einzige löbliche Ausnahme bildete eine Schau, die ihre Tore ebenfalls im selben Jahr, aber in Berlin öffnete: die Neue Gesellschaft für bildende Kunst präsentierte *Spanien* (Staatliche Kunsthalle) im Rahmen des Projektes *Kunst, Europa. 63 deutsche Kunstvereine zeigen Kunst aus 20 Ländern*.

Trotzdem hatte sich nach Frankfurt das Klima verändert, so dass sich die neuen politischen Kontakte zwischen Spanien und Deutschland endlich auch im Bereich der bildenden Künste niederschlagen konnten. Neben der Europäischen Union denke ich hier auch ausdrücklich an die Partnerschaft der reichen Regionen Katalonien und Baden-Württemberg, die zwar weniger bekannt ist, aber sich für den kulturellen Dialog durchaus fruchtbar zeigte.⁹

1993: Erstes Instituto Cervantes in Deutschland:

Mein Eindruck ist, dass vor diesem Hintergrund der Ausbau des Instituto Cervantes in München genau im richtigen Augenblick begann. Die

⁸ Es gibt eine Publikation der Vorträge des Madrider Kongresses als Sonderheft der *Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung*.

⁹ Erwähnen möchte ich nur zwei Ausstellungen der Städtischen Kunsthalle Mannheim, die durch die Partnerschaft ermöglicht wurden: *Die spanische Kunst in den Sammlungen der Fundació Caixa de Pensions* (1989) und *Jaume Plensa* (1997).

bereits vorhandenen Initiativen wurden nun aufgegriffen und von spanischer Seite gefördert (so die Arbeit der *Carl Justi-Vereinigung*). Damit wurde eine ganz wesentliche Verbesserung des deutsch-spanischen Dialoges im Bereich der bildenden Kunst erreicht und doch, so würde ich einschränkend behaupten, ist im Vergleich mit Frankreich oder Italien der Durchbruch noch nicht geschafft.

Dies zeigt meiner Ansicht nach besonders deutlich der Umgang mit den Alten Spanischen Meistern. Denn obwohl es bedeutende Sammlungen der Maler des *Siglo de Oro* in Berlin, Dresden, München und Köln gibt, um nur die wichtigsten Städte zu nennen, ist doch keine der großen Wanderausstellungen, die seit den achtziger Jahren vom Prado organisiert wurden, in Deutschland zu Gast gewesen: *Zurbarán* war 1988 in Paris, New York und Madrid, *Ribera* 1992 in Madrid, Neapel und New York, aber nicht in Deutschland zu sehen, um nur zwei Beispiele zu nennen. Ein wichtiger Grund ist darin zu suchen, dass es an unseren Museen fast keine Kustoden für die *Spanische Schule* gibt und diese meist von Italienfachleuten mitbetreut wird oder auswärtige Kräfte Zeitverträge erhalten. So steht niemand bereit, der sich für anspruchsvolle Projekte auf diesem Feld engagieren könnte.

Wir müssen bis 1982 zurückgehen, um auf eine repräsentative Schau Alter Spanischer Meister in Deutschland zu stoßen. *Von Greco bis Goya. Vier Jahrhunderte Spanische Malerei* wurde damals in München und Wien gezeigt. Doch selbst diese Kooperation deutschsprachiger Länder bei der Vermittlung spanischer Kunst scheint ohne Fortsetzung zu bleiben: 2001 fand die bedeutende Ausstellung *El Greco* nur noch in Wien statt.

Allerdings deutet sich nun beim Transfer der Maler des *Siglo de Oro* ein gewisser Wandel an. Eine erste repräsentative Auswahl fand sich bezeichnenderweise 1988/89 zunächst nur als Annex *Reni und Spanien* in der Ausstellung eines italienischen Künstlers: *Guido Reni und Europa: Ruhm und Nachruhm* (Schirn Kunsthalle Frankfurt). Erst jetzt, da die spanische Regierung unter Ministerpräsident José María Aznar dem Prado und damit den Alten Meistern in ihrer Kulturpolitik besondere Priorität eingeräumt hat, häufen sich die Beispiele. In diesem Zusammenhang war zum Jahreswechsel 1999/2000 die Ausstellung *Museo Nacional del Prado zu Gast in Bonn. Velázquez, Rubens, Lorraine. Malerei am Hofe Philipps IV.* (Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland) zu sehen, zu der auch ein Symposium

stattfand. Allerdings macht hier schon der Titel „Velázquez, Rubens, Lorraine“ deutlich, dass es nicht vorrangig um eine Neubewertung der spanischen Kunstgeschichte ging. 2001 folgte die Ausstellung *Murillo – Kinderleben in Sevilla* (Alte Pinakothek, München).

Auch bei Francisco Goya scheint das deutsche Publikum nun endlich für reif befunden, aktuelle Fragen ohne größere Verspätungen vermittelt zu bekommen: kursiert doch hartnäckig das Gerücht, dass in Berlin demnächst eine Ausstellung zu dem in Spanien bereits heftig diskutierten neuen Œuvrekatalog stattfinden soll. Obwohl bei uns fast jährlich eine Goya-Ausstellung eröffnet, ist doch der Anschluss an die aktuelle Forschung bisher nicht erreicht worden, denn auch das Image dieses Künstlers wird in Deutschland noch heute, nicht viel anders als im Falle von Dalí, Miró und Picasso, stark von (oft anti-spanischen) Klischees belastet.

Es darf als ein besonderes Verdienst des Könemann-Verlages gelten, den neuen Aufbruch im Dialog der bildenden Künste zwischen Spanien und Deutschland durch eine Reihe anspruchsvoller Veröffentlichungen mit sehr gutem Abbildungsmaterial begleitet zu haben. Denn es zeigte sich immer als ein gravierender Nachteil, dass den interessierten deutschen Lesern im Vergleich zu anderen nationalen Kunstgeschichten auf dem spanischen Feld der spanischen Kunstgeschichte meist nur relativ schlechtes Abbildungsmaterial zur Verfügung stand. Ich erwähne hier die Bände: *Die Geschichte der spanischen Kunst* (1996); *Katalonien: Kunst. Landschaft. Architektur* (2000) und *Spanien: Kunst. Landschaft. Architektur* (2001). Leider wurden all diese Bücher inzwischen veramscht und kam auch die als anspruchsvolles Pendant zu den *Italienischen Meistern* konzipierte Reihe *Spanische Meister* nicht über eine Monografie zu *Jusepe de Ribera* (2000) hinaus. Haben wir es hier schon wieder mit einem Rückschlag zu tun oder wird – hoffentlich – ein anderer Verlag in die Bresche springen?

Jahrtausendwende: Zwei aktuelle Beispiele

In den vergangenen Jahren offerierte man dem deutschen Publikum mit Blick auf die Jahrtausendwende gleich zwei große Überblicksausstellungen zur spanischen Kunst nach 1939: die Schau *Spanische Kunst am Ende des Jahrhunderts* im Museum Würth in Künzelsau-Gaisbach im

Jahr 1999 und *Big Sur. Neue Spanische Kunst* im Hamburger Bahnhof in Berlin im Jahr 2002.

Wer beide Veranstaltungen gesehen hat, dem bot sich zum ersten Mal in Deutschland die Gelegenheit, unterschiedliche Positionen innerhalb der spanischen Kunst, aber auch der spanischen Kunstgeschichte kennen zu lernen. Zwar erhoben beide Ausstellungen den Anspruch einer kritischen Auseinandersetzung mit der *Epoche des Enthusiasmus*, doch gab es bei der Auswahl überraschenderweise keinerlei Überschneidungen. *Spanische Kunst am Ende des Jahrhunderts* setzte mit zehn Künstlern den Akzent auf Klassiker wie Tàpies und Chillida und offerierte als Ausblick nur einzelne individuelle Positionen. *Big Sur* dagegen behauptete, die sechzehn ausgewählten Künstler ständen für eine ganze Generation, die sich für ihre neuen Themen auch veränderter Medien bedient.

Typisch für den deutsch-spanischen Dialog im alten, negativen Sinne war, dass die Ausstellung, die den spanischen Kontext ausdrücklich thematisierte, nämlich *Spanische Kunst am Ende des Jahrhunderts*, an der Peripherie der deutschen Ausstellungslandschaft stattfand. Ein positives Signal in unserem Sinne kam dagegen von *Big Sur*: Nicht nur, dass man die Ausstellung in Berlin an einer guten Adresse für zeitgenössische Kunst präsentierte, sondern sie wurde auch von zwei Kuratoren, einem deutschen und einem spanischen, gemeinsam organisiert, und ihre Katalogbeiträge verraten einen vorab realisierten Austausch.¹⁰

Big Sur gehörte zum offiziellen Kulturprogramm anlässlich der spanischen EU-Ratspräsidentschaft. Und wir gehen sicher nicht falsch, wenn man in diesem Ereignis auch den Hintergrund für das besonders reiche Angebot weiterer Veranstaltungen im Jahre 2002 sieht. Ich erwähne unter anderem noch die Ausstellungen: *Eduardo Chillida und Antoni Tàpies* (Guggenheim Berlin), *Joan Miró: Schnecke Frau Blume Stern* (Stiftung museum kunst palast, Düsseldorf), *Goya – Die graphischen Zyklen* (Josef Albers Museum, Quadrat Bottrop – Moderne Galerie, Bottrop), *Antonio Gaudí: eine polyedrische Vision* (Instituto Cervantes, München).

¹⁰ Ein Teil der deutschen Presse hat bei der Ausstellung allerdings zu Recht das Fehlen vor allem politisch arbeitender Künstler beklagt, die in Spanien weiterhin eine wichtige Gruppe bilden. Auch dies ein Beweis für die gewachsene Kenntnis über das Partnerland.

2. Weiterführende Perspektiven

Abschließend möchte ich nun thesenartig kurz die Desiderata benennen, die unter Berücksichtigung von Bestandsaufnahme und Problemlage Vorrang haben müssten, wenn im Bereich der bildenden Kunst der deutsch-spanische Dialog eine weiterführende Perspektive erhalten soll. Es geht mir zunächst um drei Punkte, die organisatorische Fragen betreffen und des Weiteren noch um einen thematischen Aspekt, der auch auf Aktivitäten des kulturellen Austausches mit Spanien in anderen Ländern rekurriert.

2.1 Organisation

1. An die Stelle der bereits in Spanien fertig geschnürten oder über Drittländer vermittelten bloßen Kunstimporte sollte ein direkter Dialog treten, der auf alle Bereiche der bildenden Kunst auszudehnen wäre. Dabei sollten neben den besonderen spanischen Parametern auch die speziellen deutschen Vorurteile gegenüber der spanischen Kunst Berücksichtigung finden (Beispiel: die Ausstellung *Big Sur*).
2. Ein wichtiges Ziel des Dialoges sollte es sein, dem Partnerland auch Einblick in die Vielfalt der heimischen Positionen zu geben. Nicht ein harmonisches, marktgerechtes Image, sondern gerade auch die im Land herrschenden kontroversen Diskussionen müssten Gegenstand des Austauschs sein (Beispiel: Chillida *und* Oteiza).
3. Für die Pflege dieses Dialoges sollten Rahmenbedingungen geschaffen werden, die an die Stelle schnell vergessener Events größere Kontinuität setzen (Beispiel: die Gründung eines Institutes für deutsch-spanische Studien in Madrid nach dem Modell der *Casa de Velázquez*, wie es im Anschluss an das Symposium gefordert wurde).

2.2 Themen

Bei einer Durchsicht spanischer Publikationen fällt auf, dass in Überblicksartikeln, die die Präsenz spanischer Kunst im Ausland seit 1975 resümieren, in der Regel keinerlei Ausstellungen in Deutschland zur Sprache kommen, obwohl es, wie wir sahen, solche gab. Ein Grund ist

sicher darin zu suchen, dass in thematischer Hinsicht hier kaum neue Perspektiven eröffnet wurden. Es gibt bisher kein einziges deutsches Pendant zur Spanien-*Europalia* (1985 in Belgien), zu *Fünf Jahrhunderte spanischer Kunst* (1987 in Paris), zu *Die Kunst des mittelalterlichen Spaniens 500-1200* (1993/4 in New York¹¹) und zu *Velázquez in Sevilla* (1996 in Edinburgh), um nur einige Beispiele zu nennen.

In Anlehnung an diese und weitere wichtige Austausch-Projekte anderer Länder mit Spanien sollten auch bei uns stärker der besondere spanische Kontext und die für die Entwicklung der bildenden Kunst in Spanien charakteristischen Parameter Berücksichtigung finden. *Spanien ist nicht anders*, wie der Franquismus meinte, aber in einer besonderen Art verschieden von Deutschland. Darin liegt für mich denn auch der eigentliche Reiz der deutsch-spanischen Kulturbeziehungen im europäischen Kontext.

Bibliografie

Arias Anglés, Enrique (Hrsg.) (1995): *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*. Departamento de Historia del Arte „Diego Velázquez“. Centro de Estudios Históricos. VII Jornadas de Arte. Madrid: Editorial Alpuerto.

Hänsel, Sylvaine und Karge, Henrik (Hrsg.) (1992): *Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung*, 2 Bde. Berlin: Dietrich Reimer.

Hellwig, Karin (1996): „Neu und unerforscht: Carl Justi entdeckt Spanien für die deutsche Kunstgeschichte“. In: Noehles-Doerk, Gisela (Hrsg.) (1996): *Kunst in Spanien im Blick des Fremden*. Frankfurt a. M.: Vervuert Verlag, S. 201–219.

Karge, Henrik (1999): „Ein Forum für Forschungen und wissenschaftlichen Austausch – Ein Rückblick auf die ersten zehn Jahr der Carl-Justi-Vereinigung“. In: *Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung*, 11, S. 3–9.

¹¹ In diesem Fall gab es allerdings auch nur den Katalog, weil die Ausstellung im letzten Augenblick scheiterte.

Karge, Henrik (Hrsg.) (1991): *Vision oder Wirklichkeit. Die spanische Malerei der Neuzeit*. München: Klinhardt & Biermann.

Klein, Peter (1990): „August L. Mayer“. In: Bayerische Akademie der Wissenschaften/Historische Kommission (Hrsg.): *Neue Deutsche Biographie*, XVI.

Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung e. V., 1. Jg., 1988 ff.

Noehles-Doerk, Gisela (Hrsg.) (1996): *Kunst in Spanien im Blick des Fremden*. Frankfurt a. M.: Vervuert Verlag.

Reindl, Uta M. und Rivet, Gabriele (Hrsg.) (1992): *Kunst in Spanien*, Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Scholz-Hänsel, Michael (1990): „Justi und Greco. Ein altes Missverständnis aus der Perspektive neuer Dokumente“. In: *Kunstchronik*, 43, S. 489–494.

Scholz-Hänsel, Michael (1991): *El Greco. Der Großinquisitor. Neues Licht auf die Schwarze Legende*. Frankfurt a. M.: Fischer.

Scholz-Hänsel, Michael (1995): „El Historiador del arte como mediador en el discurso intercultural: La recepción de El Escorial en Alemania y su influencia en el debate español“. In: Arias Anglés, Enrique (Hrsg.) (1995): *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*. Departamento de Historia del Arte „Diego Velázquez“. Centro de Estudios Históricos. VII Jornadas de Arte. Madrid: Editorial Alpuerto, S. 111–122.

Scholz-Hänsel, Michael (2000): „Madrid nach der ‘Movida’: künstlerische Kontroversen um figurative und konzeptuelle Kunst vor dem Hintergrund eines Regierungswechsels“. In: Held, Jutta (Hrsg.): *Metropolenkultur. Kunst und Kulturpolitik der 90er Jahre in den Zentren der Welt*. Weimar: VDG, S. 209–226.